

L'espace théâtral signifiant de deux pièces de Marivaux : *Arlequin poli par l'amour et la Dispute*

Cindy Yetter-Vassot

Volume 29, numéro 2, automne 1996

Pierre Vadeboncoeur interprète de la culture

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501163ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501163ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Yetter-Vassot, C. (1996). L'espace théâtral signifiant de deux pièces de Marivaux : *Arlequin poli par l'amour et la Dispute*. *Études littéraires*, 29(2), 97-109. <https://doi.org/10.7202/501163ar>

Résumé de l'article

Cet essai examinera deux pièces de Pierre Marivaux qui sont extrêmement intéressantes du point de vue de leurs qualités théâtrales. Étant donné que ces pièces ne sont que rarement mises en scène, cette analyse portera sur les textes théâtraux eux-mêmes, en approfondissant les moyens par lesquels Marivaux utilise l'espace théâtral pour illustrer les théories philosophiques qui sont à la base de tout son théâtre. En s'appuyant sur les modèles analytiques présentés par Anne Ubersfeld dans *Lire le Théâtre*, aussi bien que sur la définition d'une utopie selon Algirdas Julien Greimas, cette étude précisera l'espace théâtral de chaque pièce ; identifiera les conflits qui se manifestent à l'intérieur de chaque espace ; analysera la signification sociale et philosophique du fonctionnement des personnages et des objets à l'intérieur de chaque espace ; et tâchera de situer ces deux pièces dans l'oeuvre théâtrale de Marivaux, en les examinant dans le contexte de la société française pendant la Régence.

L'ESPACE THÉÂTRAL SIGNIFIANT DE DEUX PIÈCES DE MARIVAUX

Arlequin poli par l'amour et la Dispute

Cindy Yetter-Vassot

■ L'exploitation de l'espace scénique et des objets théâtraux reste un aspect trop souvent négligé dans les études du théâtre de Pierre Marivaux. Dans ses pièces les plus connues, le dramaturge fait agir ses personnages dans un espace qui ressemble beaucoup à celui de la société parisienne de l'époque ¹. Mais plusieurs fois au cours de sa production dramatique, Marivaux choisit de situer ses personnages dans un monde imaginaire ou, autrement dit, dans un espace scénique idéal, un lieu qui

favorise la découverte et l'analyse des sentiments amoureux ². Nous nous proposons d'examiner ici deux de ces pièces qui mettent en scène la naissance de l'amour hors du monde réel : *Arlequin poli par l'amour*, première réussite théâtrale de Marivaux, écrit en 1720 pour la comédie italienne, et *la Dispute*, écrite vingt-quatre ans plus tard et représentée par les comédiens français.

Conforme aux exigences et aux traditions du théâtre italien, *Arlequin poli par*

1 Dans les pièces telles que *les Fausses Confidences*, *le Jeu de l'amour et du hasard*, *la Fausse Suivante* ou *la Surprise de l'amour*, la scène est soit à Paris, soit dans la maison de campagne ou le château d'un des personnages de la pièce. De plus, les comtesses, les marquis, les pères et les filles dans ces œuvres semblent être des « personnes » tout à fait vraisemblables.

2 Marivaux semble s'intéresser à plusieurs reprises à la création d'un tel espace imaginaire. Après *Arlequin poli par l'amour* en 1720, il publie trois « utopies sociales » qui ont lieu sur des îles désertes : *l'Île des Esclaves* (1725), *l'Île de la Raison* (1727) et *la Colonie* (1750). Il y a aussi quelques pièces allégoriques dans lesquelles l'espace scénique est assez fantaisiste (*le Triomphe de Plutus* en 1728, *la Réunion des amours* en 1730, et *Félicie* en 1757). Enfin, Marivaux revient à cette forme vers la fin de sa carrière, en 1744, avec *la Dispute*, et le résultat cette fois-ci est une sorte de pièce « hybride » : après avoir écrit plusieurs pièces dans lesquelles on observe la naissance de l'amour au sein d'une société hiérarchisée et « réaliste », le dramaturge semble vouloir maintenant remonter aux origines des sentiments amoureux afin d'examiner comment on découvre l'amour dans un univers idéal, loin des contraintes du monde « réel ».

l'amour s'inscrit dans la tradition pastorale. Une fée tombe amoureuse d'Arlequin, l'enlève pendant qu'il dort, et l'emmène à son palais. Elle essaie, sans succès, de se faire aimer par ce « beau brun, bien fait », qui a « la figure la plus charmante du monde ». Mais Arlequin, qui reste insensible (et paraît même insensé) auprès de la fée, préfère les charmes innocents de la belle Silvia. Cette jeune bergère ennuyée par un amant maladroit n'attend que l'arrivée d'Arlequin pour succomber au pouvoir de l'amour.

Dans *la Dispute*, il s'agit d'une « expérience » quasi scientifique. Le Prince met en route cette expérimentation afin de déterminer une fois pour toutes si c'est l'homme ou la femme qui « avait le premier donné l'exemple de l'inconstance et de l'infidélité en amour » (Marivaux, *la Dispute*, scène D) Les spectateurs, aussi bien que le Prince et son amie Hermiane, assisteront aux premières rencontres amoureuses de quatre enfants « cobayes », élevés dans un monde idéal à l'écart les uns des autres, jusqu'au moment où ils se découvrent lors de la mise-en-scène de cette expérience.

À la différence d'un texte narratif qui présente d'une façon linéaire les personnages et les événements d'un récit, *Arlequin poli par l'amour* et *la Dispute*, de même que tout texte théâtral, ont besoin d'un lieu ou d'un espace pour « exister » :

Si la première caractéristique du texte de théâtre est l'utilisation de personnages qui sont figurés par des êtres humains, la seconde, indissolublement liée à la première, est l'existence d'un espace où ces êtres vivants sont présents. L'activité des humains se déploie dans un certain lieu et tisse entre eux (et entre eux et les spectateurs) un rapport tridimensionnel... Sur ce point la pratique théâtrale est particulière et décisive, elle ne se confond pas avec la récitation ou le récit (Ubersfeld, p. 139).

Par conséquent, lire une pièce de théâtre sans considérer cet aspect spatial, sans envisager *où* et *comment* les personnages fonctionnent dans les limites d'un espace spécifique, c'est reléguer un texte théâtral tridimensionnel au niveau d'un texte narratif à deux dimensions³.

Ainsi, chaque lecteur d'un texte théâtral doit devenir, pour ainsi dire, le metteur en scène éventuel de la pièce, celui qui tâchera de [re]construire l'espace scénique d'après les indications que lui donne l'auteur. En général, ces indications paraissent dans les didascalies (y compris les noms des personnages) ; dans les indications des gestes et des mouvements des personnages (qui permettent de juger du « mode d'occupation de l'espace ») ; et dans le dialogue, source féconde si l'on examine de près tous les mots qui forment le « lexique de l'espace » (*ibid.*, p. 141 et 158). En ce qui concerne le théâtre de Marivaux, les rares didascalies ne nous éclairent pas beaucoup, ainsi devons-nous dégager des textes eux-mêmes les

3 Afin de ne pas confondre les aspects théâtraux qui sont le propre de Marivaux avec ceux qu'ont rajoutés certains metteurs en scène, nous prendrons comme point de départ et comme référence pour cette analyse les *textes* théâtraux des pièces. Pour une discussion de *la Dispute* qui traite la célèbre mise en scène par Patrice Chéreau, voir Bernard Dort, « Marivaux "Sauvage" ? », dans *Théâtre en jeu*, Paris, 1979, et Patrice Pavis, « Pour une *Dispute* : analyse sémiologique de la mise en scène de Patrice Chéreau », dans *Australian Journal of French Studies*, vol. 20, 3 (1983), p. 361-389.

éléments qui nous permettront de découvrir comment le dramaturge envisage le lieu scénique.

Au premier abord, la liste des personnages d'*Arlequin poli par l'amour* nous indique qu'il s'agit de « merveilleux ». Il y a d'un côté une fée et son domestique Trivelin ; de l'autre, deux bergères, dont l'une, Silvia, qui est aimée par un berger, tout en étant aussi l'amante d'Arlequin, « un jeune homme enlevé par la fée ». On retrouve aussi des personnages secondaires de chaque côté, dont un maître à danser, une troupe de danseurs et de chanteurs, et une troupe de lutins.

Selon ces indications, il est évident que l'espace scénique n'est pas un seul lieu uniforme, mais plutôt un espace « dédoublé » que partagent deux genres de personnages : un groupe qui constitue un monde merveilleux (la fée, Trivelin et les lutins), et un autre qui appartient à un monde pastoral (le berger, les bergères et la troupe de musiciens). Seul Arlequin semble figurer dans les deux « mondes » (que nous appellerons dorénavant « sous-espaces ») à la fois. Bien qu'il ne soit pas berger, son amant est bergère, ce qui le lie au monde pastoral. Mais en même temps, il vient d'être enlevé par la fée, « enlevé » signalant une action faite *contre* sa volonté. Donc il se partage, au moins provisoirement et malgré ses désirs, entre les deux sous-espaces.

Cette séparation du lieu scénique en deux sous-espaces différents est renforcée par la quantité inhabituelle d'indications

scéniques que nous donne Marivaux ici ⁴. Au début de la pièce, il précise que « la scène est tour à tour dans le palais de la fée et dans une campagne voisine de ce palais » (Marivaux, *Arlequin...*, scène I). Le sous-espace pastoral est indiqué par « quelques moutons qui paissent au loin » (*ibid.*, scène IV) dans ce que Marivaux appelle « une prairie » (*ibid.*, scène IX), tandis que le sous-espace magique est représenté comme « le jardin de la fée », dans lequel se trouve « un banc de gazon qui sera auprès de la grille du théâtre » (*ibid.*, scène III).

Les mouvements et les gestes indiqués dans le texte suggèrent que les deux sous-espaces sont grands et ouverts, mais il faudra noter la contrainte relative du sous-espace magique par rapport au sous-espace pastoral. Dans le jardin de la fée, les gestes et les mouvements sont modérés : la fée soupire souvent (le mot figure huit fois dans le texte, toujours à propos de la fée) et un soupir indique la léthargie ou, au moins, un état d'esprit assez peu mouvementé. Quand Arlequin est sur la scène dans ce sous-espace magique, il est aussi sans énergie : il « entre, la tête dans l'estomac, ou de la façon niaise dont il voudra » (*ibid.*, scène II) et il s'endort en regardant les danseurs. Par contre, dans l'espace pastoral, il y a beaucoup plus d'activité : Arlequin y entre « en jouant au volant » (*ibid.*, scène V), il le quitte en « faisant des singeries » (*idem.*), il y saute, tourne et court (*ibid.*, scène IX). Dans le sous-espace pastoral, les rires et les sourires remplacent

⁴ Pour une analyse complète de la pratique du dramaturge dans ce domaine, voir Henri Coulet, « les Indications scéniques dans le théâtre de Marivaux », dans Mario MATUCCI (éd.), *Marivaux e il teatro italiano*, Pisa, 1992, p. 259-271.

les soupirs de désespoir qu'on trouve dans le sous-espace magique ⁵.

Nous voyons alors s'établir un net contraste entre les deux parties de l'espace scénique d'*Arlequin poli par l'amour*. Le sous-espace magique, domaine de la passivité, se sépare incontestablement du sous-espace pastoral, qui devient celui de l'activité. Tel est le cas pour presque tout espace dramatique : « les espaces [sous-espaces] se distinguent et s'opposent par un certain nombre de traits distinctifs, de sèmes spatiaux, eux aussi en fonctionnement binaire, et en nombre assez limité » (Übersfeld, p. 172). En regardant de près les indications lexicales que révèlent les caractéristiques de ces deux sous-espaces, nous pouvons facilement esquisser une série d'oppositions qui soulignent le conflit entre le magique et le pastoral : l'invisible (le pouvoir magique) contre le visible; la contrainte (l'enlèvement et l'emprisonnement) contre la liberté ; l'éducation (la sorcellerie) contre la nature ; et l'amour unilatéral (de la fée) contre l'amour partagé (d'Arlequin et Silvia).

En ce qui concerne *la Dispute*, la même procédure analytique ne nous révèle pas autant de détails signifiants sur la composition de l'espace scénique. Au contraire de tout ce que nous avons pu apprendre de la liste des personnages dans *Arlequin poli par l'amour*, ici nous ne trouvons qu'une liste de noms sans autres pré-

sions. Il y a d'abord le Prince et sa suite, donc il s'agit certainement d'une cour. On retrouve cependant du mystère, voulu sans doute de la part de Marivaux, en ce qui concerne les autres personnages. Les prénoms ici appartiennent évidemment à la tradition pastorale, et il est probable que la plupart des spectateurs de l'époque les auraient reconnus en tant que tels. Ces prénoms ne ressemblent toutefois pas aux prénoms français typiques du théâtre du XVIII^e siècle, ce qui souligne l'intention de l'auteur de situer ces personnages hors du monde réel, dans une autre ère ou un autre lieu. D'ailleurs, si nous imaginons un lecteur non-initié face à cette liste de prénoms aujourd'hui, il lui serait difficile de distinguer même les personnages masculins des personnages féminins. Un lecteur astucieux pourrait deviner que selon les règles de la langue française, les prénoms Carise, Églé, et Adine seraient féminins, tandis que Mesrou, Azor, Mesrin et Meslis seraient des prénoms masculins. Quant aux indices supplémentaires qu'on trouve d'habitude dans le dialogue, plusieurs répliques semblent vouloir atténuer et le sexe et le côté « humain » des personnages. Au fait, le texte théâtral entier semble renforcer cet aspect androgyne et en quelque sorte impersonnel des jeunes personnages / cobayes, qui ressemblent plutôt aux simples objets nécessaires à l'expérimentation du Prince, au détriment de personnages théâtraux complets ⁶.

5 Il y a évidemment un glissement parfois entre les deux espaces, et dans ce cas, les actions ne suivent pas le modèle qui vient d'être esquissé ici. Il sera question de ces glissements plus tard dans cette analyse.

6 Par exemple, quand Églé voit le reflet de son visage dans le ruisseau, elle remarque que « cela fait un objet charmant » (*la Dispute*, scène III). Plus tard, Églé raconte à Carise et à Mesrou comment elle vient de rencontrer Azor : « J'ai fait l'acquisition d'un objet qui me tenait la main tout à l'heure », dit-elle, déclaration à laquelle Mesrou répond « cet objet s'appelle un homme, c'est Azor » (*idem.*).

Il y a aussi beaucoup moins d'indications scéniques ici que dans *Arlequin poli par l'amour*. Marivaux nous dit simplement que « la scène est à la campagne » (Marivaux, *la Dispute*, scène I). Pour en savoir plus, il faut chercher les mots du « lexique de l'espace » dans le dialogue. À la première scène, c'est Hermiane qui décrit le lieu scénique. Elle parle de « cette maison... qui forme un édifice si singulier », et elle demande au Prince « que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l'entourent » (*idem.*). Le Prince, qui nous révèle toute l'histoire de la dispute et de l'expérimentation qui a été entreprise pour essayer d'y mettre fin, continue à décrire le lieu : il indique que la maison se trouve dans « la forêt », et que chacun des quatre enfants qui y ont été logés « fut logé à part » (*ibid.*, scène II). Dans ce même monologue, la division de l'espace théâtral en deux sous-espaces séparés devient évidente. Le Prince emmène Hermiane dans « une galerie qui règne tout le long de l'édifice », d'où on peut voir les amants et « les écouter, de quelque côté qu'ils sortent de chez eux » (*idem.*). Cette galerie devient alors une sorte de balcon de théâtre d'où le Prince et Hermiane vont pouvoir assister au « spectacle » des rencontres des jeunes cobayes.

Quant à l'espace où se trouvent ces quatre jeunes personnages, les indications scéniques se trouvent encore une fois dans le dialogue même. Églé parle d'un « si grand espace » et de « l'eau qui roule à terre », donc du ruisseau ou peut-être d'une cascade (*ibid.*, scène III). Mais l'absence de grands mouvements dans ce texte nous empêche de concevoir facilement l'ampleur de l'espace comme nous avons pu le faire dans *Arlequin poli par l'amour*.

Les gestes, ici, sont plus restreints et moins nombreux : des baisemains, quelques baisers donnés et reçus, et quelques arrivées en scène précipitées.

Concrètement, il ne s'agit que d'un seul lieu : « l'édifice singulier » et la campagne qui l'entoure. On peut supposer que l'un encerclé l'autre, la « galerie » faisant le tour de l'aire d'expérimentation. Mais ce même endroit se divise forcément en deux : un sous-espace censé recréer un état « primitif » ou naturel, lieu où habitent les personnages / cobayes de l'expérimentation, et un sous-espace « civilisé », c'est-à-dire celui des gens raffinés de la cour, le domaine d'Hermiane, du Prince et de sa suite.

Les seuls personnages qui puissent fonctionner dans les deux sous-espaces à la fois sont deux noirs, Mesrou et sa sœur Carise, tuteurs jouissant d'une autorité quasi parentale envers les jeunes personnes, et les seuls êtres humains que connaissent les quatre enfants. Employés par le Prince pour servir de « meneurs de jeu » dans le sous-espace primitif, Mesrou et Carise tiennent cette position « privilégiée » à cause « de la couleur dont ils sont » (*ibid.*, scène II). Du point de vue théâtral, cette différence visuelle fait ressortir d'une manière frappante leur position unique par rapport aux autres personnages. Mais au contraire d'Arlequin, forcé par la Fée d'entrer dans un sous-espace qui n'était pas le sien, Mesrou et Carise ne semblent pas préférer un sous-espace par rapport à l'autre. Au fait, ils n'appartiennent ni au sous-espace primitif (n'étant pas cobayes dans l'expérimentation), ni au sous-espace réel, car ils sont domestiques et en tant que tels, ne font pas vraiment partie de la société privilégiée de la cour.

Comme nous l'avons suggéré pour *Arlequin poli par l'amour*, il est possible d'établir une liste d'oppositions binaires qui soulignent les caractères contraires des deux sous-espaces de *la Dispute*. L'opposition passivité / activité pourrait s'appliquer encore une fois aux sous-espaces, dans la mesure où le Prince et Hermiane n'interviennent pas directement dans l'action principale de la pièce, ne faisant que regarder le spectacle que fournit devant leurs yeux le déroulement de l'expérience. Cependant, rendue plus complexe par l'inégalité des actions des participants dans chaque sous-espace, l'opposition regardant / regardé semble mieux s'appliquer au rapport entre les deux sous-espaces de *la Dispute*. Bien que le Prince et Hermiane soient les spectateurs passifs de l'action qui a lieu ailleurs, c'est précisément la présence des « regardants » qui déclenche et met fin à l'action des « regardés ». Sans le sous-espace des regardants, la raison d'être du sous-espace des regardés cesse d'exister et, par conséquent, la pièce de Marivaux deviendrait une non-pièce, pour ainsi dire. Rajoutons aussi aux oppositions naturel / cultivé et regardé / regardant les distinctions entre intuition (des enfants cobayes) et éducation ; nature et société ;

immobilité (des jeunes amants dans leur espace clos) et mobilité (ceux dans l'espace cultivé sont libres d'en sortir) ; expérimentation (les cobayes) et idéologie (le Prince et la cour), et entre spontanéité (des jeunes amants) et calcul (des réactions du Prince et d'Hermiane)⁷.

Tandis que d'un point de vue « spatial » l'opposition entre les sous-espaces dramatiques se manifeste dès les premières scènes de ces deux pièces, d'autres éléments conflictuels se mettent en place au fur et à mesure que « l'action » dramatique se déroule. À l'intérieur de l'espace scénique, le rapport entre les personnages et leurs positions dans ou hors de leur sous-espace progresse et évolue sans cesse. La pièce entière devient, comme le constate Anne Ubersfeld, une chronique de « l'évolution des pions actantiels » (Ubersfeld, p. 159) à travers l'espace scénique.

La syntaxe narrative fournit la description de cette évolution, le conflit dramatique s'étalant sur deux axes qui se situent à l'intérieur de l'espace scénique. De la même manière que les deux sous-espaces se trouvent en opposition « spatiale » l'un avec l'autre, les éléments narratifs conflictuels se divisent selon l'opposition syntagme / paradigme⁸. Le discours progresse

7 Il ne faut pas oublier qu'il s'agit ici d'une sorte de mise en abîme, d'une expérimentation dont toutes les variantes ont été contrôlées par les hommes, jusqu'au moment où les quatre personnages se trouvent hors de leur « monde » et en toute liberté. Cette manipulation d'un lieu soi-disant « naturel » rend le sous-espace primitif un lieu hautement paradoxal : un tel lieu existe seulement parce que le père du Prince a voulu reproduire l'état primitif où sont nées les premières amours, pour pouvoir décider une fois pour toutes, après avoir terminé l'expérimentation, si l'homme ou la femme « avait le premier donné l'exemple de l'inconstance et de l'infidélité dans l'amour » (*Arlequin...*, scène I). Pour réaliser l'hypothèse impossible, il a créé un monde étanche, ou, comme le disent les enfants cobayes, quatre « mondes » séparés. La création de cette situation irréelle permettrait, espérait-il, de retourner à la réalité exempte de corruption qui régnait au début du monde. Cependant, le sous-espace primitif, qui est censé représenter la nature et la liberté, est, jusqu'au moment où commence la pièce, un monde clos, sans la moindre communication entre ses habitants et par conséquent, sans la vraie liberté qu'on associe à l'état naturel.

8 Selon Ubersfeld, une analyse actantielle (selon le modèle de Greimas) nous permet de spatialiser tous les éléments d'un texte théâtral, y compris les structures syntaxiques. Par conséquent, « l'essentiel de ce

logiquement sur l'axe syntagmatique (horizontal), nous révélant, d'une manière plus ou moins linéaire, l'itinéraire des actants à travers l'espace scénique. En même temps, des substitutions peuvent se produire sur l'axe paradigmatique (vertical), tel que nous le montrent en général les divisions scéniques des pièces. Dans *Arlequin poli par l'amour*, par exemple, Arlequin fait partie de deux paradigmes à la fois : il est l'objet du désir de la Fée tant qu'il demeure dans le sous-espace magique, mais il devient le sujet (à la recherche de son objet du désir, Silvia) dès qu'il passe dans le sous-espace pastoral. Dans *la Dispute*, les couples se forment (Églé + Azor et Adine + Mesrin), se séparent, et se refont (Églé + Mesrin et Azor + Adine) au cours de la pièce, donc des paradigmes différents se remplacent successivement sur l'axe syntagmatique.

Quoique les actants puissent changer de place, ou changer le moyen par lequel ils « occupent » l'espace, le rapport temporel entre les deux sous-espaces reste toujours un rapport de simultanéité. Dans le cas de *la Dispute*, le Prince et Hermiane regardent les amants en même temps que les amants se rencontrent, découvrant le monde qui les entoure. De la même manière, Arlequin est « poli », ou transformé en homme spirituel, au moment où il tombe amoureux de Silvia, événement qui se produit pendant que la Fée essaie de se faire aimer par ce même Arlequin, son prisonnier.

Dans le cas de *la Dispute*, les deux sous-espaces coexistent simultanément et « paisiblement », le conflit principal à résoudre ayant lieu à l'intérieur de l'espace primitif, le lieu de l'expérimentation. À l'exception de la dernière scène, (dont il sera question plus tard), il n'y a pas d'interaction entre les deux sous-espaces, et au fait, les personnages du sous-espace primitif ne sont conscients ni d'avoir été manipulés par les meneurs de jeu Mesrou et Carise, ni d'avoir été « dressés » par le Prince pour régler la dispute. On pourrait donc dire que le conflit principal se passe ici à un niveau « intellectuel », entre deux actants abstraits, *l'expérimentation* contre *l'idéologie*.

Par contre, dans le cas d'*Arlequin poli par l'amour*, les deux sous-espaces sont ouvertement en conflit, car Arlequin ne peut continuer de fonctionner dans les deux sous-espaces à la fois. Afin de résoudre le conflit, il faut qu'il choisisse de rester dans le sous-espace magique avec la fée, ou alors qu'il trouve un moyen pour retourner définitivement dans le sous-espace pastoral. De cette manière, Arlequin devient lui-même un objet théâtral, l'enjeu au sujet duquel les deux sous-espaces s'opposent.

Malgré cette interaction possible entre les deux domaines, il s'agit toujours de deux sous-espaces dramatiques différents et indépendants « dont le fonctionnement est binaire (en correspondance l'un avec l'autre) mais qui ne sont pas homothétiques

qu'on pourrait appeler la poétique théâtrale tient à ce qui est la définition même du fonctionnement poétique selon Jakobson, c'est-à-dire le rabatement du paradigme sur le syntagme ; la simultanéité de l'espace permet la présence d'éléments substitutifs côte à côte, tandis que le syntagme narratif étalera les éléments de l'ensemble paradigmatique regroupés en un même lieu » (Übersfeld, p. 160).

l'un à l'autre... il n'y a pas de réversibilité dans leur fonctionnement réciproque (on peut par exemple faire une application de l'un dans l'autre, mais la réciproque n'est pas vraie) » (Ubersfeld, p. 170). Un ou plusieurs actants d'un sous-espace peuvent provisoirement le quitter pour paraître dans l'autre, mais ce glissement n'est toujours qu'un passage temporaire⁹.

Dans *la Dispute*, mis à part les meneurs de jeu, il n'y a jamais de glissement apparent entre les deux sous-espaces distincts. Pourtant, il a fallu à l'origine que des actants du sous-espace civilisé mettent en place les éléments de l'expérimentation pour que l'action de la pièce ait lieu. Ce que nous voyons dans le sous-espace primitif est le résultat d'un processus entrepris il y a dix-huit ans, au moment du contact initial du sous-espace civilisé avec le sous-espace primitif. Pendant la pièce, il n'y a que la scène finale où l'on peut voir un vrai glissement d'un sous-espace dans l'autre : le Prince et Hermiane se révèlent aux autres et mettent fin à l'expérimentation. Autrement dit, le sous-espace primitif (qui ne l'est plus, car le contact avec les autres et la naissance de l'amour et de son concomitant, la vanité, ont détruit l'état primitif) rentre dans le sous-espace civilisé, et la pièce se termine. C'est d'ailleurs la seule possibilité de fusion entre ces deux sous-espaces : la réciproque aurait été impossible, étant donné que logiquement, le « civilisé » (voire non-naïf, donc « corrompu ») ne pourrait pas rede-

venir le primitif « innocent ». L'idéologie d'un homme « cultivé » cherche à tempérer les résultats décevants de l'expérimentation, et le Prince constate que « les deux sexes n'ont rien à se reprocher... vices et vertus, tout est égal entre eux » (Marivaux, *la Dispute*, scène XX). Son éducation, c'est-à-dire son instruction civilisatrice, exige qu'il cède devant Hermiane, qui déclare que les femmes ont plus de conscience que les hommes. Le code de comportement imposé par la société semble prévaloir jusqu'à la fin, malgré les découvertes de l'expérimentation.

En ce qui concerne *Arlequin poli par l'amour*, le conflit étant plus ouvert, le glissement entre les deux sous-espaces est beaucoup plus fréquent. L'action de toute la pièce est littéralement « le voyage des éléments d'un [sous] espace à l'autre » (Ubersfeld, p. 170). Quand Arlequin se trouve dans le sous-espace magique, il n'a pas d'esprit et paraît n'être qu'un bouffon. Mais dès qu'il passe dans le sous-espace pastoral, métaphore de l'amour, il devient spirituel, éloquent et rusé, c'est-à-dire tout ce qu'il n'est pas lorsqu'il se trouve hors de son propre sous-espace. De même, quand la Fée ordonne aux lutins d'amener Silvia dans le sous-espace magique, cette femme auparavant si gaie et si confiante fond immédiatement en larmes. Elle essaie de raisonner avec la Fée d'une façon franche et honnête, mais elle finit par modifier son comportement naturel dès qu'elle quitte son propre sous-espace.

9 Étant donné que chaque élément d'un sous-espace a tendance à se définir par les caractéristiques de cet espace, un élément peut changer provisoirement d'espace, mais à cause de l'opposition nette entre les deux sous-espaces, il est peu probable qu'un élément ou un actant d'un sous-espace puisse être complètement intégré dans l'autre avant la résolution finale du conflit, c'est-à-dire avant la fin de la pièce.

Au fur et à mesure que le récit dramatique se déroule, le mouvement des actants nous permet de savoir quel sous-espace prévaudra à la fin. Outre l'amour heureux d'Arlequin et de Silvia dans le sous-espace pastoral, nous avons aussi l'exemple des musiciens (berger et bergère) que la Fée transporte à son palais, en espérant que leur musique inspirera de l'amour à Arlequin. De la même manière que Arlequin n'arrivera jamais à connaître l'amour hors de son propre sous-espace, ces musiciens qui font partie du sous-espace pastoral ne parviendront jamais à séduire Arlequin tant qu'ils ne sont pas tous dans leur propre sous-espace. De plus, ce sous-espace pastoral semble exercer un pouvoir quasi miraculeux sur Trivelin, un actant du sous-espace magique envoyé par la fée pour découvrir l'identité de l'amante d'Arlequin. Trivelin, jusqu'ici un domestique obéissant mais toujours un peu réticent¹⁰, se montre tellement ému par l'amour d'Arlequin et de Silvia qu'il se déclare prêt à les aider dans leur lutte contre la fée. À partir de ce moment-là, le sous-espace pastoral se désigne clairement comme un endroit privilégié, le seul lieu dans lequel l'amour puisse naître, grandir et survivre.

La fin de cette pièce signale le triomphe indiscutable de ce sous-espace pastoral privilégié sur le sous-espace magique. La Fée est rendue impuissante, on la prive de son espace même, et le sous-espace magique est subsumé par le sous-espace pastoral, de la même manière que le primitif, lieu de l'expérimentation, est sub-

sumé par le sous-espace civilisé et son idéologie à la fin de *la Dispute*. Au niveau de la syntaxe narrative, ce processus qui fait absorber un sous-espace par un autre est ce que Ubersfeld appelle l'investissement / le désinvestissement de l'espace : « D'une certaine façon la structure de presque tous les récits dramatiques peut se lire comme un conflit d'espaces, ou comme la conquête ou l'abandon d'un certain espace » (Ubersfeld, p. 160). Selon cette formule, l'opposition entre les deux sous-espaces ne peut avoir qu'une seule résolution : l'investissement du sous-espace magique par le sous-espace pastoral, et, par conséquent, le désinvestissement total du sous-espace magique.

Ces deux pièces nous fournissent, en plus des actants / personnages qui occupent l'espace théâtral, quelques objets théâtraux qui fonctionnent aussi en tant qu'actants concrets dans chaque sous-espace. « L'espace théâtral n'étant pas une forme vide » (*ibid.*, p. 159), il faut examiner, en plus des personnages et des éléments de décor, les objets théâtraux et leur importance en tant qu'un autre moyen d'occuper l'espace. Ces objets existent sous plusieurs formes, et on peut les classer selon leur fonctionnement dans le dialogue et dans l'espace. En général, un objet a une fonction soit utilitaire, soit référentielle (qui renvoie à une réalité historique ou autre), ou bien un objet théâtral peut avoir une valeur symbolique (*ibid.*, p. 180).

10 Au début de la pièce, il est évident que Trivelin n'approuve pas les projets de la fée : « C'est que vous enlevez le jeune homme endormi, quand peu de jours après vous allez épouser le même Merlin qui en a votre parole... et qui pis est, vous laissez penser à Merlin qu'il va vous épouser ; et votre dessein, m'avez-vous dit, est, s'il est possible, d'épouser le jeune homme » (*Arlequin...*, scène D).

En ce qui concerne *la Dispute*, nous rappelons tout d'abord au lecteur que les quatre jeunes personnes qui appartiennent au sous-espace primitif fonctionnent elles-mêmes en tant qu'objets, car elles sont en réalité des « cobayes » dans l'expérimentation. En tant que tels, ces personnages sont à la fois utilitaires (pour résoudre la dispute) et référentiels d'un « ailleurs », car ils sont, comme le démontrent leurs actions, leur discours naïf, et même leurs prénoms peu communs, des icônes de l'homme et de la femme primitifs, innocents et non corrompus.

Du point de vue des accessoires de théâtre « traditionnels », il y a ici quelques objets révélateurs qui reflètent ou reproduisent l'image des personnages du sous-espace primitif. Il s'agit en l'occurrence d'un miroir et d'un portrait, le miroir étant dédoublé dans le domaine naturel par le ruisseau. Les qualités opposées de ces objets soulignent encore une fois la mise en opposition nette entre les deux sous-espaces, et les objets eux-mêmes revêtent ici une valeur symbolique.

Le miroir, objet utilitaire qui sert à refléter la réalité du moment, et le ruisseau, son équivalent naturel ou primitif, reflètent tous deux des images spontanées et changeantes. Carise et Mesrou donnent à chaque femme son propre miroir, et chacune se plaît à contempler naïvement son joli visage. Dans les deux cas, la découverte de la beauté inspire des sentiments d'une certaine fierté de soi, mais tant que chaque femme possède son propre miroir, le

miroir / ruisseau reste symbole d'un regard honnête, naturel et naïf. Par contre, le portrait, cet objet qui ne fait qu'imiter une réalité première, symbolise la vanité ou l'orgueil. Celui qui fait faire un portrait désire préserver pour toujours une image retouchée et perfectionnée, et la motivation pour offrir à un autre cette image idéale est, au fond, la vanité. Le portrait, et la coutume même de donner en signe de fidélité le portrait du bien-aimé, appartiennent à la tradition galante, c'est-à-dire celle des habitants du sous-espace civilisé. Un portrait dans les mains d'un habitant du sous-espace primitif, c'est-à-dire d'un sous-espace autre que celui auquel le portrait appartient, paraît comme quelque chose de dénaturé, qui ne sert qu'à semer le désaccord entre les actants¹¹. Le don d'un portrait, à la fois symbole de la vanité et métonymie de la personne qui y est représentée, déclenche une rivalité malsaine qui n'a pas de place dans ce monde primitif et non corrompu, tandis que le miroir et le ruisseau, symboles des sentiments naturels, appartiennent clairement au sous-espace primitif, qui est aussi, dans plusieurs sens du terme, le monde de la découverte.

En ce qui concerne *Arlequin poli par l'amour*, nous trouvons aussi quelques objets signifiants qui servent à renforcer visuellement et symboliquement les oppositions entre les deux sous-espaces. Comme nous l'avons déjà remarqué, Arlequin lui-même devient un objet théâtral, car c'est lui qui est l'objet du désir dans les deux sous-espaces à la fois. Quant aux

11 Bien que les femmes manifestent leur fierté devant les images reflétées par leurs miroirs, Adine ne « triomphe » sur Églé que dans la scène XIX, au moment où elle réussit à obtenir d'Azor le portrait d'Églé, preuve qu'il ne l'aime plus et donc qu'il est infidèle. Ce geste marque le point tournant de la pièce et met en place l'entrée en scène du Prince qui mettra fin à l'expérimentation.

objets concrets, la baguette magique de la fée fonctionne clairement comme symbole de son pouvoir dominateur, de la même manière que la houlette de Silvia renforce la position forte de cette bergère dans le sous-espace pastoral. De plus, la houlette et la baguette, outre leur valeur symbolique, sont des objets référentiels qui renvoient à la réalité « historique », en rappelant un temps quasi fantastique, bien loin de l'époque « actuelle ».

Deux autres objets, le mouchoir de Silvia et l'anneau magique de la fée, semblent bénéficier d'un statut privilégié parmi les objets théâtraux. Au contraire de la plupart des objets qui perdent leur pouvoir hors de leur propre domaine, ceux-ci semblent posséder une force extraordinaire quand ils sont transportés hors de leur propre espace, ou séparés de leurs propriétaires. Le mouchoir, métonymie de Silvia, donne un pouvoir remarquable à Arlequin dès qu'il l'apporte dans le sous-espace magique. Ce mouchoir rend Arlequin éloquent et galant, malgré le fait qu'il se trouve dans un sous-espace qui est censé être contrôlé par la fée. Ce pouvoir naturel qui menace même le pouvoir surnaturel de la fée annonce la victoire imminente du sous-espace pastoral et, par conséquent, de ses actants. Autrement dit, c'est l'amour honnête de Silvia qui réussit à « polir » Arlequin, c'est-à-dire à le rendre sensible à l'amour.

D'une façon parallèle, l'anneau magique de la Fée (magique car il permet à celui qui le porte de devenir invisible) lui donne le pouvoir d'envahir le sous-espace pastoral sans y être aperçue. Au début de la pièce, la fée elle-même arrive à surprendre les déclarations d'amour d'Arlequin et de Silvia grâce à cet anneau, et plus tard, la fée désespérée donne l'anneau à Trivelin pour qu'il puisse écouter et lui raconter tout ce que les amants se disent. Cette fois-ci, étant séparé de son propriétaire, l'anneau semble se revêtir d'un pouvoir encore plus extraordinaire, celui de transformer Trivelin, le domestique de la Fée, en complice des « tendres amants » (Marivaux, *Arlequin...*, scène XVIII). Ému par l'amour fidèle du jeune couple, il leur révèle le moyen d'assurer leur bonheur : prendre la baguette de la Fée. Avec l'aide de Trivelin, Arlequin réussit enfin à obtenir cet objet, à la fois métonymie du pouvoir magique et métaphore sexuelle¹², et la pièce se termine quand Arlequin et Silvia possèdent la baguette et l'anneau, les deux objets théâtraux qui leur permettent d'anéantir le pouvoir de la Fée et de prendre possession de son sous-espace.

Pour conclure notre analyse, il ne nous reste qu'à examiner les espaces scéniques de *la Dispute* et d'*Arlequin poli par l'amour* par rapport à ceux des autres pièces de Marivaux. Comme le remarque Henri Coulet, dans toutes les « autres

12 Dans le contexte de l'œuvre théâtrale complète de Marivaux, la scène finale de cette première réussite du dramaturge mérite une analyse plus approfondie. Tout en échangeant son épée contre la promesse d'un pouvoir plus grand, Arlequin quitte en quelque sorte son rôle traditionnel d'un personnage type de la *Commedia dell'Arte* pour commencer sa transformation en personnage vraiment marivaudien. Dans les pièces suivantes, il paraîtra le plus souvent dans le rôle d'un valet rusé, s'éloignant du simple personnage-type qui saute et qui danse, pour devenir un personnage plus complexe, un homme amoureux, prêt à tout faire pour aider son maître, dans les pièces plus longues de Marivaux.

[pièces de Marivaux] l'indication du lieu est donnée une fois pour toutes, et de façon très sommaire... "La scène est dans le palais du Prince" (*la Double Inconstance*) ; "La scène est à Barcelone" (*le Prince Travesti*), "La scène est à Paris" (*le Jeu de l'Amour de du Hasard*) » (Coulet, p. 261). Mais *la Dispute*, en fonction des descriptions scéniques précises qui paraissent dans le dialogue, et *Arlequin Poli par l'amour*, « la seule comédie où les changements de lieu soient explicitement signalés » (*idem.*), font évidemment exception à cette règle générale.

D'après ce que nous avons remarqué ci-dessus, les lieux scéniques de *Arlequin poli par l'amour* et de *la Dispute* se situent très loin de tout espace qui soit la mimesis exacte d'un endroit concret. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une île déserte telle que celle où se situent les utopies sociales de Marivaux, (*la Colonie*, *L'Île des Esclaves* et *l'Île de la raison*), de même que celles-ci, *Arlequin* et *la Dispute* ont lieu dans un endroit irréel et imaginaire, une sorte d'espace chimérique qui se trouve partout et nulle part, un espace signifiant fécond qu'on pourrait appeler une « utopie affective ».

Tout espace utopique devrait être, selon la définition de Greimas, « celui où le héros accède à la victoire : c'est le lieu où se réalisent les performances (lieu qui, dans les récits mythiques, est souvent souterrain, céleste ou subaquatique ») (Greimas et Courtés, p. 413). Dans ces deux pièces de Marivaux, les espaces scéniques

sont en effet des endroits privilégiés, et quoiqu'ils ne soient ni souterrains, ni subaquatiques, ils se situent clairement hors du monde réel. Dans *Arlequin poli par l'amour*, on pourrait envisager un espace « céleste », tandis que dans *la Dispute*, il s'agirait plutôt d'un espace non naturel qui permettra aux enfants-cobayes de grandir sans jamais se voir, sans avoir le moindre contact avec le monde extérieur.

Quant au « héros » obligatoire dans tout espace utopique, la fin apparemment « malheureuse » de *la Dispute* paraît éliminer la possibilité d'avoir un héros traditionnel qui « accède à la victoire ¹³ ». La fin que nous avons suggérée, dans laquelle le sous-espace primitif est subsumé complètement par le sous-espace civilisé, semblerait mettre la victoire du côté de la « réalité ». Un état non corrompu paraît impossible à recréer, alors l'idéologie et non pas l'expérimentation « utopique » est ce qui permet de tirer des conclusions sur l'expérimentation. Cependant, en regardant de près la fin de la pièce, on remarque que le coup de théâtre qu'est l'arrivée de Dina et Meslis, couple qui nie la théorie de l'inconstance dans l'amour en se déclarant toujours fidèle l'un à l'autre, inspire de l'espoir chez Hermiane. Le Prince ordonne immédiatement qu'on mette le couple *à part*, ce qui pourrait indiquer soit la création d'une nouvelle condition utopique, loin du monde des hommes afin de ne pas corrompre leur amour, soit la création d'un nouvel espace utopique qui remplacerait l'ancien espace primitif. On relègue

13 Pour une discussion intéressante d'autres interprétations possibles de la fin de *la Dispute*, voir Walter MOSER, « le Prince, le Philosophe et la femme-statue », dans *Études Littéraires*, vol. 24, 1 (été 1991), p. 63-80.

l'espace utopique à un « ailleurs » pour le privilégier et le protéger contre la réalité destructrice du monde « civilisé ». La victoire, donc, serait du côté du sous-espace « naturel », une sorte d'utopie, pour ainsi dire, étant donné l'état privilégié de « la nature » dans la philosophie du XVIII^e siècle.

La fin d'*Arlequin poli par l'amour* est beaucoup plus claire en ce qui concerne l'espace utopique et la victoire. La fusion des deux sous-espaces semble créer un seul espace « parfait », voire utopique, qui serait à la fois le domaine de l'amour naturel et spontané (du sous-espace pastoral) et le domaine de l'imaginaire (de l'ancien sous-espace magique). Arlequin détient la baguette de la fée, symbole du pouvoir magique, et ce « beau brun bien fait » se trans-

forme enfin en vainqueur, le héros triomphant qui nous assure que la fée n'aura plus aucun pouvoir. L'espace scénique redevient un, et tous les éléments du syntagme narratif final se mettent en place. Finalement, le nouvel espace théâtral se revêt de sa pleine signification utopique et la pièce se termine avec la fin « heureuse » qu'attendaient les spectateurs: Arlequin ordonne « qu'on chante et qu'on danse » (Marivaux, *Arlequin...*, scène XXIII), et il part avec Silvia, à la recherche d'un autre espace utopique, « quelque part » où ils peuvent « se faire roi », ou tout au moins, se transformer en valet de chambre et suivante de Madame pour réapparaître dans les pièces ultérieures de Marivaux.

Références

- COULET, Henri, « les Indications scéniques dans le théâtre de Marivaux », dans Mario Matucci (éd.), *Marivaux e il teatro italiano*, Pisa, Pacini Editore, 1992.
- — — et Michel GILOT, *Marivaux, un humanisme expérimental*, Paris, Larousse, 1973.
- CULPIN, David J., *Marivaux and Reason : A Study in Early Enlightenment Thought*, New York, Peter Lang, 1993.
- DORT, Bernard, *Théâtre en jeu*, Paris, Seuil, 1979.
- GREIMAS, Algirdas Julien et Joseph. COURTÉS, *Sémiotique : Un dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1986.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de, *Arlequin poli par l'amour* dans *Théâtre complet*, tome I, Paris, Garnier, 1980, p. 71-109.
- — —, *la Dispute*, dans *Théâtre complet*, tome II, Paris, Garnier, 1980, p. 593-627.
- MOSER, Walter, « le Prince, le Philosophe et la femme-statue », dans *Études Littéraires*, vol. 24, 1 (été 1991), p. 63-80.
- PARVIS, Patrice, « Pour une *Dispute* : analyse sémiologique de la mise en scène de Patrice Chéreau », dans *Australian Journal of French Studies*, vol. 20, 3 (1983), p. 361-389.
- SPACAGNA, Antoine, *Entre le oui et le non : essai sur la structure profonde du théâtre de Marivaux*, Las Vegas, Peter Lang, 1978.
- TERRASSE, Jean, *le Sens et les signes. Étude sur le théâtre de Marivaux*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1986.
- ÜBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1982.